



Abbildung: Pasquale Anfossi, »Vorrei punirti, indegno« als Einlage in Sartin *Fra i due litiganti il terzo gode* (H-Bn, Ms. Mus. OE-4), *canto basso*-Auszug, 1. Seite (fol. 821r), T. 31 (2. Hälfte) bis T. 45 (1. Hälfte), die Singstimme ist im Sopranschlüssel notiert.

Zusammenfassung

Ob Haydn einige dieser Änderungen oder andere bei seiner ersten Bearbeitung der Arie vielleicht ebenfalls in den Singstimmenauszug eingetragen hatte, ist ungewiss. Damit verweist das spezielle Überlieferungsproblem auf eine grundsätzliche Schwierigkeit, denn *canto basso*-Auszüge sind von den Opern nur selten erhalten. Nur sie dokumentieren aber das Endstadium einer Bearbeitung. Folglich bleiben viele der Aussagen, die sich zu Haydns Bearbeitungspraxis machen lassen, in einem Stadium der Vorläufigkeit stehen.

Indes steht nicht fest, dass dies ein Nachteil wäre. Die Tatsache, dass Haydn bei seiner zweiten Bearbeitung der Arie nicht schlicht auf seine erste Fassung zurückgriff, macht ein weiteres Mal deutlich, dass weder den Arien noch den Bearbeitungen der Status eines abgeschlossenen Werkes zukam. Wie die Opern im Ganzen waren alle Teile eines Bühnenwerks variabel, und dies galt für den »Klassiker« Haydn genauso wie für die erfolgreichen Komponisten des italienischen Opernbetriebs.

Markus Waldura (Saarbrücken)

Goethe und Figaro

Goethes Opernlibretti gehören zu seinen unbekanntesten literarischen Arbeiten. Dies gilt für das im allgemeinen Bewusstsein bestehende Goethebild ebenso wie für die wissenschaftliche Forschung. Goethe selbst war die schöpferische Auseinandersetzung mit den Operngattungen seiner Zeit dagegen ein wichtiges Anliegen. Seine Libretto-Produktion begleitet nahezu sein gesamtes Schaffen von einem nicht erhaltenen ersten Versuch des Siebzehnjährigen bis zu Fragment gebliebenen Libretto-Ansätzen aus den Jahren nach

1810. Seine Textbücher reflektieren die Begegnung mit den verschiedensten während seiner Lebenszeit aktuellen Opernformen, angefangen von den Singspielen Johann Adam Hillers über die Bekanntschaft mit der Opera buffa und den Opern Mozarts bis hin zur Auseinandersetzung mit Glucks Reformopern und mit der französischen Opernproduktion der Nachrevolutionszeit. Nicht selten verfasste Goethe seine Libretti als gezielte Gegenentwürfe zu ganz bestimmten Opern oder Gattungskonzeptionen. Sein Librettoschaffen kann daher weithin als produktive Kritik an der zeitgenössischen Oper verstanden werden. Ja, mehr noch: Goethe sah sich als Reformers der Gattung, speziell der deutschen Oper. Als gemeinsames Ziel seiner sehr verschiedenartigen Opernentwürfe kann man mit dem Germanisten Jörg Krämer den Versuch benennen, die deutsche Oper »mit literarischen Mitteln aufzuwerten und zu erhöhen, zugleich den Kunstcharakter der Gattung und ihre Potentiale aufzuzeigen.«¹ Dieser Reformansatz, der von einer Unterordnung der Musik unter das Wort ausging, stand im Gegensatz zu den Bemühungen bedeutender zeitgenössischer Komponisten, insbesondere Mozarts, die einen Zuwachs an dramatischer Wirkung und Expressivität durch die komplexere Organisation der musikalischen Faktur zu erreichen suchten. Dieser Weg erwies sich als der letztlich erfolgreiche und zukunftssträchtige. Goethe selbst hat es erkannt. »Alles unser Bemühen [...] ging verloren, als Mozart auftrat«,² resümiert er das Scheitern seiner Reformbestrebungen rückschauend in der *Italienischen Reise*.

Produktiv bestätigte er die Überlegenheit von Mozarts Opernkonzeption, indem er zu dessen populärstem Bühnenwerk, der *Zauberflöte*, 1795 eine Bruchstück gebliebene Fortsetzung begann. Seine Anerkennung von Mozarts Größe spiegelt sich außerdem in seiner viel zitierten Bemerkung zu Eckermann wider, Mozart hätte den *Faust* komponieren müssen. Damit hat er selbst den Maßstab benannt, den die Nachwelt dann an seine eigenen musikdramatischen Arbeiten anlegte. Goethe ist Mozart im Bemühen um die Schaffung einer deutschen Oper unterlegen – auf diese Formel lässt sich ihre Einschätzung bringen. Diese Einstellung zu dem Vergleich Goethe–Mozart wirkt in der Forschung bis heute nach. Sie hatte auch Folgen für die Deutung eines weiteren Libretto-Fragments Goethes. Die Rede ist von den Ansätzen zu einem Libretto im Stil der Opera buffa mit dem Titel *Die ungleichen Hausgenossen*. In der Forschung werden einige darin enthaltene Parallelen zur Handlung von *Le nozze di Figaro* mit Da Pontes Libretto zu Mozarts Oper in Verbindung gebracht.³ Hier sollen neue Indizien dafür angeführt werden, dass sich wenigstens einige der erkennbaren Motiventlehnungen nicht Da Ponte, sondern Beaumarchais' Lustspiel *Le Mariage de Figaro ou la folle journée* verdanken.

1 Jörg Krämer, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, Tübingen 1998, Teil 1, S. 503f.

2 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe* (im Folgenden mit dem Kürzel MA zitiert), Bd. 15: *Italienische Reise*, hrsg. von Andreas Beyer und Norbert Miller, München und Wien 1992, S. 522.

3 MA, Bd. 2,1: *Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775–1786*, hrsg. von Hartmut Reinhardt, München und Wien 1987, S. 727 (Kommentar): »Am 1. 5. 1786 wurde in Wien die Oper »Figaros Hochzeit« uraufgeführt [...] G. [muss] von dem Ereignis Kunde erhalten haben. Das zeigen Parallelen in der Handlungsführung zwischen seinen Ungleichen Hausgenossen und dem intrigenreichen Stück von Beaumarchais/da Ponte«.

Goethe schrieb die *Ungleichén Hausgenossen* im Winter 1785/86, zu einem Zeitpunkt, als er sich vom Singspiel Hillerscher Prägung ab- und dem Vorbild der italienischen Opera buffa zugewandt hatte. Bereits 1784 hatte er mit *Scherz, List und Rache* einen ersten Versuch in der neuen Gattung vorgelegt. Doch bald schon erkannte er dessen größte Schwäche: das für die Sänger ruinöse Missverhältnis zwischen der abendfüllenden Länge des dreiaktigen Werkes und der geringen Anzahl von nur drei singenden Personen. Die Ansätze zu den *Ungleichén Hausgenossen* entstanden gleichsam als produktive Reaktion auf diese Selbstkritik. Die auffälligste Verbesserung, die Goethe in seinem neuen Libretto gegenüber *Scherz, List und Rache* vorgenommen hat, springt in der Tat gleich ins Auge: die Erhöhung der Personenzahl von drei auf sieben.

Die These, Goethes Text stehe in Beziehung zum Libretto von *Le nozze di Figaro*, stützt sich im Wesentlichen auf drei Indizien:

1. auf inhaltliche Parallelen zwischen dem fragmentarischen V. Akt von Goethes Libretto und dem IV. Akt von *Le nozze di Figaro*;
2. auf die Existenz eines von Goethe geschriebenen bruchstückhaften Szenars zu *Figaros Hochzeit*, das sich unter den die *Ungleichén Hausgenossen* betreffenden Handschriften findet;
3. auf die auffällige Übereinstimmung zwischen der Arie der Gräfin »Dove sono i bei momenti« in der 8. Szene des III. Aktes von *Le nozze di Figaro* und der Arie der Baroness »Ach wer bringt die schönen Tage« in Goethes Fragment.

Im Folgenden sollen alle drei Entsprechungen nochmals diskutiert und anschließend weitere, bislang übersehene Indizien beigebracht werden, die erhärten, dass zumindest einige der genannten Entsprechungen auf Beaumarchais' Lustspiel und nicht auf Da Pontes Libretto zurückgehen. Die Untersuchung beginnt mit den inhaltlichen Parallelen.

Der bruchstückhafte V. Akt von Goethes Libretto wird von einer Szene eröffnet, in der die jugendliche Liebhaberin Rosette in einer Laube des Parks ein nächtliches Stelldichein mit ihrem Geliebten Flavio fingiert, indem sie neben ihrem eigenen Dialogpart mit verstellter Stimme auch den des Flavio spricht. Zweck ihrer Verstellung ist es, die beiden komischen Nebenfiguren der Handlung, den Jäger Pumper und den Poeten Immersüß, irrezuführen, die beide ebenfalls in sie verliebt sind. Ihr Plan gelingt: Der Jäger und der Dichter belauschen eifersüchtig den vorgetäuschten Dialog. Als sich Rosette von Flavio zu verabschieden vorgibt, dringen sie in die Laube ein, um den vermeintlich dort verbliebenen Nebenbuhler zu verprügeln. Stattdessen treffen sie aufeinander und geraten sich als Rivalen ihrerseits in die Haare.

Diese Szene wird in der Literatur durchweg mit dem IV. Akt von *Le nozze di Figaro* in Verbindung gebracht. Auch dieser Akt kulminiert in einem Stelldichein im nächtlichen Park, bei dem Täuschung und Verstellung eine zentrale Rolle spielen. Anders als bei Goethe besteht die Täuschung allerdings nicht darin, dass eine Person die Anwesenheit einer anderen fingiert, sondern im Rollentausch zweier Hauptpersonen. Wie in Goethes Text resultieren aus diesem Verwirrspiel turbulente Aktionen, die zu Handgreiflichkeiten eskalieren. Da die Konstellation der Handlungselemente jener in der fraglichen Szene des Goethe-Librettos ähnelt, ist nicht auszuschließen, dass sich der Dichter von ihr anregen ließ. Bei der Beurteilung der Korrespondenz wäre jedoch zu berücksichtigen, dass die nächtliche Parkszené auch schon in Beaumarchais' Lustspiel enthalten ist. Dass Goethe

zu seiner Szene nicht durch Da Ponte, sondern durch Beaumarchais inspiriert worden sein könnte, dafür sprechen die Entstehungsdaten seines Librettos wie auch jene von Mozarts Oper. Goethe begann mit der Niederschrift seines Textes spätestens im November oder Dezember 1785. Letzte Arbeiten bezeugen briefliche Äußerungen für April 1786. Mozarts Oper aber erlebte ihre Uraufführung erst am 1. Mai 1786. Dagegen lag Beaumarchais' Komödie Goethe bereits 1785 vor. Wie aus Briefen hervorgeht, erhielt er schon im Februar 1785 eine Nachschrift des Stückes und wenige Wochen später die reguläre Buchausgabe.

Diese Faktenlage wurde von der Forschung bisher zu wenig berücksichtigt. Zwar hat schon 1905 Max Morris auf die zeitlichen Diskrepanzen hingewiesen, doch einzig Dieter Borchmeyer hat in seinem Kommentar zu den *Ungleichem Hausgenossen* in der Frankfurter Ausgabe nachdrücklich auf Beaumarchais' *Mariage de Figaro* als Quelle aufmerksam gemacht.⁴ Er hat als erster und einziger auch Goethes *Figaro*-Szenar auf Beaumarchais' Stück bezogen und damit den zweiten von der Forschung geltend gemachten Mozart-Bezug in Zweifel gezogen.

Borchmeyer begründet seine Zuordnung des Szenars mit der Schreibung des Namens »Suzanne«. Denn Goethe folgt in seinem Szenar überwiegend der französischen Schreibung mit »z«. Ein Vergleich zwischen Beaumarchais' Theaterstück, Da Pontes Textbuch und Goethes Szenar führt jedoch zu einem weniger eindeutigen Ergebnis. Die Übereinstimmungen mit Beaumarchais und Da Ponte lassen erkennen, dass sich Goethes Notizen offenbar auf jene beiden ersten Akte der Handlung beziehen, in denen sich Da Ponte am engsten an Beaumarchais anschließt. Die wahrscheinlichste Zuordnung ist der folgenden Tabelle zu entnehmen:

Tabelle 1: Vergleich der Szenenfolge von Beaumarchais' Lustspiel und Mozart/Da Pontes Oper mit Goethes Szenar

Beaumarchais	Mozart	Goethe
I. Akt	I. Akt	
1. Szene: Figaro, Suzanne	1. Szene: Susanna, Figaro	Figaro Suzanne
2. Szene: Figaro allein	2. Szene: Figaro allein	
3. Szene: Marceline, Bartholo, Figaro	3. Szene: Bartolo, Marcellina	
4. Szene: Marceline, Bartholo		
5. Szene: Marceline, Bartholo, Suzanne	4. Szene: Marcellina, dann Susanna	
6. Szene: Suzanne allein	5. Szene: Susanna, dann Cherubino	Suzanne
7. Szene: Suzanne, Cherubin		Suzanne, der Page
8. Szene: Suzanne, der Graf, Cherubin	6. Szene: Cherubino, Susanna, dann der Graf	dazu der Graf
9. Szene: die Vorigen, Bazile	7. Szene: Die Vorigen, Basilio	Dazu [nachgetragen] die Gräfin , Figaro

⁴ Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche* (Frankfurter Ausgabe, im Folgenden als FA zitiert), 1. Abteilung: *Sämtliche Werke*, Bd. 5: *Johann Wolfgang Goethe. Dramen 1776 bis 1790*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a.M. 1988, S. 1192.

10. Szene: Cherubin, Suzanne,
Figaro, **Gräfin**, Graf, Fanchette,
Bazile

11. Szene: Cherubin, Figaro, Bazile

II. Akt

1. Szene: Suzanne, Gräfin

2. Szene: Figaro, Suzanne, Gräfin

3. Szene: Suzanne, Gräfin

4. Szene: Cherubin, Suzanne, Gräfin

5. Szene: Die Gräfin, Cherubin

6. Szene: Cherubin, die Gräfin,
Suzanne

7. Szene: Cherubin, die Gräfin

8. Szene: Cherubin, die Gräfin,
Suzanne

9. Szene: Cherubin, die Gräfin

10. Szene: Cherubin, die Gräfin,
der Graf von außen

11. Szene: Die Gräfin allein

12. Szene: Der Graf, die Gräfin

13. Szene: Der Graf, die Gräfin,
Suzanne (Suzanne versteckt sich
im Alkoven)

14. Szene: Suzanne, Cherubin

15. Szene: Suzanne allein (verbirgt sich
im Cabinet)

16. Szene: Der Graf, die Gräfin

17. Szene: Die vorigen, Suzanne

18. Szene: Suzanne, die Gräfin

19. Szene: Die Gräfin, Suzanne,
der Graf

20. Szene: die Vorigen, Figaro

21. Szene: die Vorigen, Antonio

8. Szene: Die Vorigen, Figaro,
Bauern (Chor!)

II. Akt

1. Szene: **Gräfin**, dann Susanna,
dann Figaro

2. Szene: Gräfin, Susanna, dann
Cherubino

Susanna ab, der Graf (von außerhalb
der Tür)

Cherubino versteckt sich im Cabinet

3. Szene: Graf, Gräfin, dann Susanna

der Graf vor dem Cabinet;
Susanna verbirgt sich im Alkoven

4. Szene: Susanna, Cherubino, der ab

5. Szene: Die Gräfin, der Graf

6. Szene: Die Gräfin, der Graf

7. Szene: die Vorigen, Susanna

8. Szene: Susanna, die Gräfin,
dann der Graf

9. Szene: die Vorigen, Figaro

10. Szene: die Vorigen, Antonio

Gräfin

Gräfin Suzanne,
dazu Figaro

Gräfin Suzanne

dazu der Page

dazu die Gräfin
der Graf im Cab[binet]
Suz[anne]

hinter/dem Bett

Susanne der Page

der Graf die Gräfin
Susanne

Die Synopse macht einen widersprüchlichen Befund sichtbar. Einerseits vermerkt das Szenar bereits im ersten Akt einen Auftritt der Gräfin, der sich nur bei Beaumarchais findet, andererseits enthält es am Beginn des zweiten Aktes einen monologischen Auftritt

der Gräfin, den nur Da Pontes Libretto vorsieht. Es ist daher nicht auszuschließen, dass das Szenar das Resultat einer Vermischung beider Quellen darstellt. In diesem Falle müsste es nach der Uraufführung von Mozarts *Figaro* entstanden sein – also deutlich später als die letzten brieflich belegten Arbeiten Goethes an seinem Text. Goethe könnte es notiert haben, um die Unterschiede zwischen Beaumarchais' Drama und Mozarts Oper abzugleichen – vielleicht im Zusammenhang mit den ersten Weimarer Aufführungen von *Figaros Hochzeit* unter seiner Intendanz in den 1790er Jahren.⁵ Folgt man dieser Hypothese, dann hätte das Szenar mit den *Ungleichem Hausgenossen* ursprünglich gar nichts zu tun, und der Bezug zu diesem Libretto wäre erst nachträglich durch jene Person hergestellt worden, die das Szenar in das Skizzenkonvolut einlegte. Da nur ein ausgezeichnete Kenner des Fragments um dessen verborgene *Figaro*-Bezüge gewusst haben könnte, kommt dafür in erster Linie der Dichter selbst in Frage. Da sich das Szenar möglicherweise sowohl auf Beaumarchais als auch auf Mozart bezieht, beweist dieser Akt der Zuordnung freilich weder die Abhängigkeit des Librettos von der einen noch die von der anderen Vorlage.

Das dritte oben aufgezählte Indiz für einen Bezug zwischen Goethe und *Le nozze di Figaro* betrifft Goethes Arie der Baroness, die vermutlich den zweiten Akt der *Ungleichem Hausgenossen* eröffnen sollte. Jedenfalls hat Goethe in einem Szenar zu den *Ungleichem Hausgenossen* an dieser Stelle eine Arie der Baroness vermerkt. Eine Gegenüberstellung lässt Übereinstimmungen und Abweichungen zwischen Goethes Arientext und der Arie der Gräfin aus dem dritten Akt von *Le nozze di Figaro* sichtbar werden (siehe Gegenüberstellung auf der nächsten Seite).

Bei Goethes Arie könnte es sich durchaus um eine freie Nachdichtung der ersten Strophen von Da Pontes Text handeln. Sie bewahrt seine wesentlichen Elemente: in der ersten Strophe die Beschwörung der Zeit erster Liebe sowie die Anapher, in der zweiten Strophe den Gegensatz von gegenwärtigem Leid und erinnertem Glück. In der ersten Fassung der zweiten Strophe, die hier in eckigen Klammern beigelegt ist, wird außerdem noch der Aspekt der Treue berührt, den Da Ponte in der dritten Strophe thematisiert. Auch das metrische Schema von Goethes Arienstrophen ist mit dem von Da Pontes Strophen bis auf den weiblichen Reim der zweiten Zeile identisch.

Abgesehen davon, dass die Entsprechungen zwischen beiden Texten nicht so eng sind, dass sie nicht mit dem Hinweis auf inhaltliche Topoi und metrisch-formale Konventionen der Opera buffa erklärt werden könnten, stellt sich bei Annahme eines Einflusses von Da Ponte auf Goethe wie beim Szenar die Frage nach dem Entstehungszeitpunkt. Wenn die Arie tatsächlich als Nachdichtung des Mozart-Arientextes entstand, dann kann sie erst nach der Uraufführung von Mozarts Oper in das Fragment hineingekommen sein. Der Handschriftenbefund schließt eine solche späte Entstehung keineswegs aus. Den ersten Entwurf der Arie skizzierte Goethe auf einem Einzelblatt. Unter dem Entwurf ist ein wei-

5 Denkbar erscheint auch ein Zusammenhang mit Christian August Vulpius' deutscher Übersetzung des Librettos, die bereits 1786 entstand (siehe dazu MA, Bd. 2,1, S. 727). In Vulpius' Übersetzung wurde *Figaros Hochzeit* erstmals am 11.10.1788 in Frankfurt a.M. gespielt. Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Werkgruppe 5: *Opern und Singspiele*, Bd. 16, I: *Le nozze di Figaro*, hrsg. von Ludwig Finscher, S. XII). Eine Weimarer Aufführung ist im Zeitraum bis 1788 nicht zu ermitteln.

Goethe, Arie der Baronesse:

Ach wer bringt die schönen Tage,
Jene Tage der ersten Liebe,
Ach – wer bringt nur eine Stunde
Jener holden Zeit zurück.

Leise tönet meine Klage,
Ich verberge Wunsch und Triebe,
Einsam nähr ich Schmerz und Wunde,
Traure mein verlornes Glück.⁶

[erste Fassung der 2. Strophe:

Wer vernimmt nun meine Klage
Wer belohnt die Treuen Triebe
Heimlich nähr ich meine Wunde
Betraure das verlorne Glück]⁷

Da Ponte, Arie der Gräfin:

Dove sono i bei momenti
di dolcezza e di piacer;
Dove andaro i giuramenti
di quel labbro menzogner?

Perchè mai, se in pianti e in pene
per me tutto si cangiò;
la memoria di quel bene
dal mio sen non trapassò?

Ah! se almen la mia costanza
nel languire amando ognor,
mi portasse una speranza
di cangiar l'ingrato cor.⁸

teres Textbruchstück notiert, das von den Herausgebern des Fragments im Allgemeinen auf die Fortsetzung des zweiten Aktes bezogen wurde.⁹ Eine zweite Fassung der Arie, die in der zweiten Strophe noch einige Korrekturen aufweist, hat Goethe ebenfalls auf einem Einzelblatt notiert. Beide Blätter könnten – ähnlich wie das Szenar – nachträglich in das Skizzenkonvolut eingelegt worden sein. Sollte sich die Entstehung des Arientextes tatsächlich so abgespielt haben, dann würde dies bedeuten, dass Goethe die *Ungleichen Hausgenossen* im Mai 1786 noch nicht definitiv aufgegeben hatte.¹⁰

Diese Schlussfolgerung wird durch eine von der Forschung bislang nicht beachtete Notiz in einer Agenda des Dichters gestützt, die Planungen für den Zeitraum zwischen Juni 1789 und Frühjahr 1790 enthält.¹¹ Unter den zu erledigenden Arbeiten werden in ihr

6 Zitiert nach: MA, Bd. 2,1, S. 484.

7 Eigene Übertragung nach Goethes Handschrift, Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, Sign. GSA 25/XV,13,4.

8 Zitiert nach: Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 16, Teilbd. 2: *Akt III, IV und Anhang*, S. 407–411.

9 Die schwer lesbaren Worte werden sowohl im Kommentar der Weimarer Ausgabe (*Goethes Werke*, hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen [im Folgenden zitiert als WA], Abt. 1: *Werke*, Bd. 12: *Singspiele und Opernfragmente*, Weimar 1892, S. 404) als auch in Max Morris' Rekonstruktion des Fragments (Max Morris, »Die ungleichen Hausgenossen«, in: *Chronik des Wiener Goethe-Vereins*, Bd. 18, Wien 1904, S. 48) als Skizze zum Text des Librettos angesehen.

10 Die Anregung zur Ariennachdichtung könnte von Christian Vulpius' deutscher Übersetzung des Da-Ponte-Librettos ausgegangen sein, die bereits 1786 entstand. Keinesfalls kann der Text mit den ersten Figaro-Aufführungen unter Goethes Theaterintendanz ab 1791 in Zusammenhang stehen. Denn eine weiterentwickelte Gedichtfassung erschien unter dem Titel *Erster Verlust* bereits Anfang 1789 im achten Band der Göschen-Ausgabe von Goethes Werken (*Goethe's Schriften*, Bd. 8, Leipzig 1789, S. 113).

11 WA, Abt. 3: *Goethes Tagebücher*, Bd. 2, S. 323.

auch die *Ungleichen Hausgenossen* genannt. Goethe scheint demnach noch 1789 an eine Vollendung des Fragments gedacht zu haben. Der Agenda-Eintrag stellt damit einen weiteren von der Forschung gelegentlich hergestellten Bezug zwischen Goethes Libretto und Mozarts *Figaro* in Frage: Verschiedentlich wurde nämlich auch Goethes Entscheidung, die *Ungleichen Hausgenossen* aufzugeben, mit der Uraufführung von Mozarts Oper in Verbindung gebracht. Dies erscheint nun nicht mehr ohne weiteres haltbar. Eine Bemerkung in einem Brief Goethes an Philipp Christoph Kayser, den Komponisten von *Scherz, List und Rache*, deutet vielmehr darauf hin, dass der Dichter die weitere Ausarbeitung des Textes hinausschieben wollte, bis sich die konkrete Zusammenarbeit mit einem Komponisten der Oper ergab: »Wie wünscht ich Ihnen überhaupt den Plan der neuen Oper vorlegen zu können, im Model kann man noch rucken und drucken, wenn der Stein zugehauen ist nicht Hand und Fus [sic] mehr wenden.«¹²

Lässt sich der Bezug zwischen der Arie der Baronesse und jener der Gräfin in *Le nozze di Figaro* nur wahrscheinlich machen, so steht das Vorbild einer weiteren Textpartie von Goethes Libretto kaum in Frage. Die Rede ist von sechs siebenzeiligen Textstrophen, die unter den Skizzen zu Goethes Libretto überliefert sind. In allen Ausgaben werden sie dem Finale des vierten Aktes der *Ungleichen Hausgenossen* zugeordnet, das in Goethes Szenar der Oper als »Vaudeville« bezeichnet wird. Der Begriff verweist auf das Schluss-Vaudeville von Beaumarchais' Lustspiel. Auch dieses besteht aus siebenzeiligen Strophen, wobei, wie in Goethes Vaudeville, von jeder Person eine Strophe gesungen wird.

Beaumarchais: »Vaudeville« (Auszug)

Bazile:

Triple dot, femme superbe,
Que de biens pour un époux!
D'un Seigneur, d'un page imberbe,
Quelque sot serait jaloux.
Du latin d'un vieux proverbe
L'homme adroit fait son parti. [...]
Gaudeant bene nanti.

Suzanne:

Qu'un mari sa foi trahisse,
Il s'en vante, et chacun rit;
Que sa femme ait un caprice,
S'il l'accuse, on la punit.
De cette absurde injustice
Faut'il dire le pourquoi?
Les plus forts ont fait la loi ...¹³

Goethe: »Vaudeville« (Auszug)

Baronesse:

Was ein weiblich Herz erfreue
In der klein- und großen Welt
Ganz gewiß ist es das neue
Dessen Blüte stets gefällt
Doch weit viel werter ist die Treue
Die auch in der Früchte Zeit
Noch mit Blüten uns erfreut

Poet:

Paris war in Wald und Höhlen
Mit den Nymphen wohl bekannt
Bis ihm Zeus um ihn zu quälen
Drei der Himmlischen gesandt
Und es fühlte wohl im Wählen
In der alt- und neuen Zeit
niemand mehr Verlegenheit.¹⁴

12 Brief vom 23. I. 1786, zitiert nach WA, Abt. 4: *Goethes Briefe*, Bd. 7, S. 166.

13 Zitiert nach: Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, *La Folle journée ou le Mariage de Figaro*, hrsg. von Janis Bernhards Ratermanis (= Publications de L'Institut et Musée Voltaire. Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 63), Genf 1968, S. 524f.

14 Zitiert nach: MA, Bd. 2, I, S. 489.

Die Strophen beider Vaudevilles stimmen nicht nur in der Siebenzahl der Zeilen, sondern auch im Reimschema (ababacc) und in der Verslänge (Wechsel von acht- und siebensilbigen Versen) überein. Es besteht daher kaum ein Zweifel, dass Goethe die später als *Antworten bei einem gesellschaftlichen Fragespiel* separat veröffentlichten Verse¹⁵ als Kontrafaktur zu Beaumarchais' Vaudeville gedichtet hat. Diese formale Übereinstimmung bestätigt eindeutiger als die bisher diskutierten Entsprechungen die Bezüge zwischen Goethes Libretto und Beaumarchais' Lustspiel. Sie wurde von der Forschung bislang übersehen. Bisher wurde das Vaudeville nur mit einer anderen literarischen Vorlage in Verbindung gebracht, und zwar mit Carlo Gozzis Lustspiel *Il pubblico secreto*, das Goethe 1781 in Leipzig in der Übersetzung Friedrich Wilhelm Gotters gesehen hatte. In einer Szene dieses Lustspiels werden die Personen im Rahmen eines Gesellschaftsspiels aufgefordert, auf eine gestellte Frage in Gedichtform zu antworten. Auch die Septettstrophen des goetheschen Vaudevilles stellen gereimte Antworten auf eine zuvor gestellt Frage dar. Goethes Vaudeville verknüpft demnach Anregungen zweier literarischer Texte, die als Vorlage für sein Libretto wichtig waren. Dabei steigerte er den Konstruktivismus des beaumarchaischen Modells, der sich in der hohen Bedeutung der Siebenzahl auf allen Ebenen der Strophenform manifestiert, noch weiter. In seinem Vaudeville haben nicht nur alle Strophen sieben Zeilen und diese wiederum sieben Silben. An dem poetischen Fragespiel beteiligen sich auch sieben Personen. Zwar liegen in Goethes Skizzen nur sechs Antwortstrophen vor, doch ist anzunehmen, dass die fehlende Strophe der Gräfin ergänzt werden sollte. Die Vermutung erscheint daher nicht abwegig, dass die Szene des Fragespiels und die ihr zugrunde liegende poetische Form des Vaudevilles überhaupt die Keimzelle des Werkes darstellt. Goethe, so die hier vertretene Hypothese, konstruierte um die poetische Form des Vaudevilles herum eine Handlung, deren Personenzahl auf der symbolträchtigen Siebenzahl der von ihm gewählten poetischen Form basiert. Auch die Tatsache, dass die beiden wichtigsten Vorlagen seines Textbuches in dieser Szene verknüpft werden, liefert ein weiteres, schaffenspsychologisches Argument für diese These: Die schöpferische Verbindung beider Anregungen könnte die Initialzündung für die weitere Ausformung des Stoffes gebildet haben.

Der Befund der Skizzen ist durchaus geeignet, eine solche Hypothese zu stützen. Goethe notierte die Strophen des Vaudevilles auf gesonderten Blättern. Diese sind in derselben Blattlage enthalten wie eine zweite, für die dramatische Konzeption des Librettos zentrale Strophenfolge. Es handelt sich um vier zehnzeilige Strophen, die im ersten Akt von Rosette, Flavio, Pumper und dem Poeten gesungen werden und dort die Beziehungen zwischen diesen vier Personen exponieren. Goethe skizzierte diese Strophen ebenfalls separat, und zwar auf einer Passantentabelle, die die Zu- und Abgänge an den Jenenser Stadttoren am 13. Dezember 1785 verzeichnet. Goethe hielt sich in diesen Tagen in Jena auf und hat seinen Briefen an Frau von Stein zufolge in dieser Zeit an den *Ungleichen Hausgenossen* gearbeitet. Es sind dies die ersten Nachrichten über die Arbeit an dem Text, die sich zweifelsfrei auf die *Ungleichen Hausgenossen* beziehen.¹⁶ Die ähnliche Art der Notierung könnte

15 Erstdruck in: *Musen-Almanach für das Jahr 1796*, hrsg. von Friedrich Schiller, Neustrelitz 1796, S. 95.

16 In der Forschung wird allgemein angenommen, dass sich Goethe bereits im Brief vom 7. 11. 1785 an Charlotte von Stein auf das Projekt bezieht, wobei der Satz »Ich habe unterwegs [...] auch eine alte Ope-

darauf hindeuten, dass die Vaudeville-Strophen in zeitlicher Nähe zu diesen vier Strophen entstanden sind. Eine Anfrage beim Goethe- und Schiller-Archiv bezüglich des Papiers, auf dem sie notiert wurden, brachte leider keinen weiteren Aufschluss über die Datierung dieser Skizzen.

Abschließend kann man daher feststellen, dass sich die meisten Parallelen zwischen den *Ungleichem Hausgenossen* und der Handlung von *Figaros Hochzeit* am plausibelsten mit Goethes Kenntnis des Beaumarchaischen Lustspiels erklären lassen. Der eindeutigste Beleg dafür, dass Goethe das Stück als Vorlage benutzt hat, die Kontrafaktur des Schluss-Vaudevilles, ist bisher übersehen worden. Einzig einige Details des Szenars und vielleicht der Wortlaut der Arie der Baroness deuteten auf Goethes Kenntnis von Da Pontes Libretto hin. Die Frage nach den literarischen Bezügen von Goethes Libretto-Fragment muss demnach differenzierter beantwortet werden als bisher. Weder die voreilige Verengung der Fragestellung auf den Vergleich Goethe–Mozart, noch der Versuch, alle *Figaro*-Bezüge auf Beaumarchais zurückzuführen, wird der komplizierten Sachlage gerecht.

Sebastian Werr (München)

Barockoper und die Versinnlichung von Politik*

Nicht nur in der Musiktheaterwissenschaft besteht inzwischen wohl allgemeiner Konsens darüber, dass »Musik und Theater als Medien höfischer Repräsentation«¹ fungierten. So erkannte man neben einer (nicht näher spezifizierten) »Unterhaltungsfunktion«, der »Erziehung zur Tugendhaftigkeit« auch die »Repraesentatio maiestatis« als ein wesentliches Motiv der höfischen Opernpflege.² Wie aber konnte man mit Darstellungen auf der Opern-

rette wieder vorgenommen, und sie reicher ausgeführt« (WA, Abt. 4: *Briefe*, Bd. 7, S. 115) als Hinweis auf ältere Vorarbeiten interpretiert wird (so Morris, »Hausgenossen«, in: *Chronik des Wiener Goethe-Vereins*, Bd. 19, S. 8f.; Borchmeyer, FA, 1. Abt., Bd. 5, S. 1191; Robert Steiger, *Goethes Leben von Tag zu Tag*, Zürich und München 1983, S. 493, und MA, Bd. 2,1, S. 723). Möglicherweise handelt es sich bei dieser Briefstelle jedoch um eine erste Andeutung des Vorhabens, die in Frankfurt entstandenen Singspiellibretti *Erwin und Elmire* und *Claudine von Villa Bella* zu überarbeiten. Die Formulierung »eine alte Operette« passt auf ein vor längerer Zeit vollständig ausgeführtes Libretto zweifellos besser als auf etwa vorliegende Ansätze zu einem noch unvollendeten Textbuch. Die hier vorgeschlagene Deutung erscheint um so plausibler, als Goethe nur zweieinhalb Monate später in dem bereits zitierten Brief vom 23. 1. 1786 an Philipp Christoph Kayser den Plan, die genannten älteren Libretti zu überarbeiten, ausdrücklich anspricht.

* Dieser Beitrag entstand im Rahmen eines von der Fritz-Thyssen-Stiftung geförderten Forschungsprojekts.

¹ So etwa der Titel einer 2002 in Halle abgehaltenen Tagung, deren Beiträge im *Händel-Jahrbuch* 49 (2003) veröffentlicht sind. Die Thematik wird allerdings nur in wenigen Beiträgen dezidiert behandelt.